
L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada

Ruth B. Phillips

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3304>

DOI : 10.4000/perspective.3304

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 535-550

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Ruth B. Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3304>

L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada

Ruth B. Phillips

« L'historicité peut signifier :

- le fait d'être une partie de l'histoire établie, par opposition à la préhistoire
- le fait d'être une partie de l'histoire, par opposition au mythe ou à la légende anhistorique »¹.

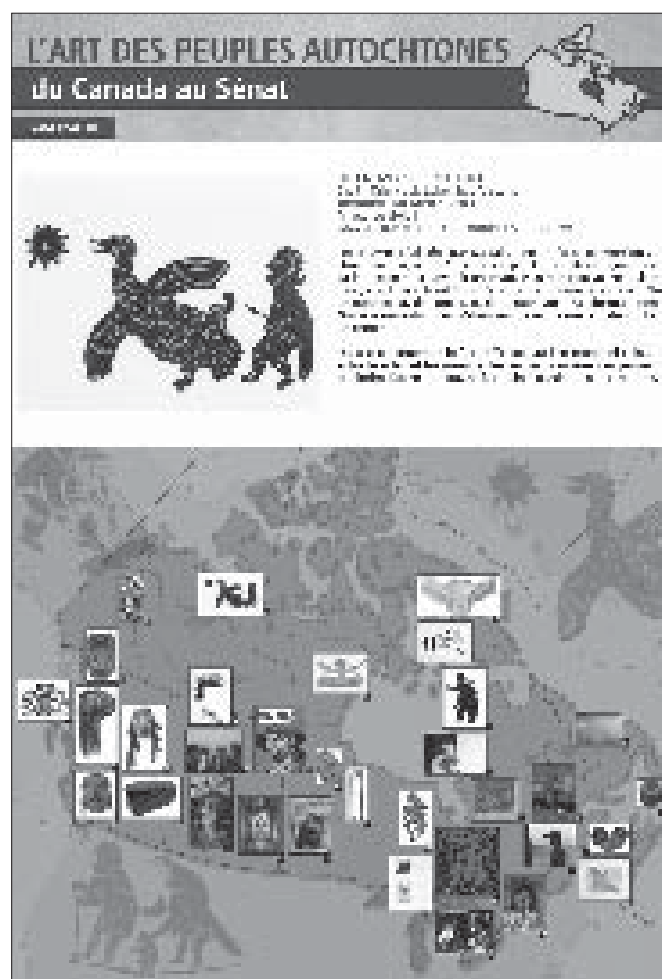
« La mythologie définit, la mythologie cartographie le subconscient collectif, le paysage onirique collectif des peuples, l'esprit collectif des peuples, le système nerveux spirituel collectif, si l'on veut, dans lequel chaque corde, chaque fil, chaque filament a une raison d'être et une fonction, chaque tressaillement joue dans la manière dont le corps, l'esprit et l'âme humains collectifs se meuvent et opèrent de jour en jour en jour ».

Tomson Highway, 2003²

Colonialisme et politique disciplinaire³

L'invitation à contribuer à ce numéro spécial est à la fois opportune et intimidante, en raison des dynamiques complexes de colonisation, d'« assimilationnisme » et de contestation autochtone anticoloniale qui ont modelé les relations entre la pratique de l'histoire de l'art et les arts autochtones du pays que nous appelons maintenant Canada⁴. Depuis plus de deux décennies, les historiens de l'art canadiens, de même que des chercheurs d'autres disciplines, se sont engagés dans un projet de réflexion postcolonial dont les buts sont de reconnaître l'impact de ces forces historiques et de décentrer les métanarrativités européennes ainsi que les concepts d'authenticité et de valeur qui leur sont associés. Au fur et à mesure de l'avancement de ce projet, nous commençons à mieux comprendre les traditions de connaissance qui entrent en jeu, mises en relief par des rencontres entre traditions artistiques autochtones et coloniales, et creusons plus avant les questions de pouvoir institutionnel qui restent irrésolues. En ce début du XXI^e siècle, la croissance de communautés originaires du monde entier au sein du Canada, apportant avec elles un plus large éventail de traditions artistiques non occidentales, a en outre intensifié le défi de les inclure qui incombe à l'université et au musée. Ne pouvant examiner tous ces phénomènes de manière exhaustive dans un essai succinct, mon but sera plutôt de dresser le panorama d'une matrice de dynamiques politique, démographique, historiographique et institutionnelle qui influencent les approches développées par les historiens de l'art canadiens dans l'étude des arts indigènes. Ceci inclut : 1) la politique d'identité et les vecteurs de

1. Site du Parlement canadien, Ottawa : œuvres exposées dans la salle des peuples autochtones.



décolonisation qui affectent les communautés tant indigènes que diasporiques; 2) la relation entre les pratiques de l'histoire de l'art au Canada et celles de chercheurs dans d'autres sociétés de colons; 3) l'interdépendance des discours en anthropologie et en histoire de l'art; 4) le rôle central et historique des expositions muséales d'arts autochtones dans le développement d'une telle histoire à l'université. Cette dernière dynamique ayant été particulièrement formatrice pour le travail en histoire de l'art, mon propos sera principalement axé sur les relations entre la muséologie canadienne et l'histoire de l'art.

Décolonisation et multiculturalisme: le Canada et les autres sociétés de colons

Comme on s'y attendrait, les processus de colonisation et de décolonisation du Canada ont beaucoup en commun avec ceux d'autres sociétés de colons, notamment en Nouvelle-Zélande, en Australie et aux États-Unis. La comparaison entre le Canada et les États-Unis est particulièrement révélatrice, du fait à la fois qu'une partie de leurs frontières communes traverse les territoires traditionnels de nombreux peuples autochtones, et que la politique assimilationniste des deux nations s'est développée conjointement. En dépit de ces parallèles, les arts autochtones ont longtemps bénéficié d'une meilleure visibilité au Canada, et ce essentiellement au sein de musées d'art canadiens, parce que leurs créateurs constituent le « Grand Autre » de la population pionnière dominante (fig. 1). Le corollaire de cette mise en évidence historique est que la honte nationale du Canada réside dans le tristement célèbre système d'internat conçu à la fin du XIX^e siècle pour assimiler les enfants indigènes en les enlevant à leurs familles, empêchant ainsi la transmission des langues et cultures autochtones. Aux États-Unis, ce sont les Afro-américains et l'institution de l'esclavage qui se sont trouvés au premier plan des préoccupations, marginalisant les Indiens d'Amérique dans la conscience historique américaine.

Par conséquent, les récentes politiques culturelles américaine et canadienne, le financement des arts et les programmes d'études universitaires reflètent des priorités nationales différentes en matière de reconnaissance, de restitution et d'accès à l'égalité. Si les études africaines et afro-américaines sont devenues des composantes à part entière des universités américaines, les programmes d'études autochtones et amérindiennes sont relativement plus présents sur les campus canadiens. Cette tendance est encore plus évidente au regard des galeries et des musées d'art. En 2003, après une décennie de lobbying d'artistes et de conservateurs autochtones, le Musée des beaux-arts du Canada a intégré les arts des peuples premiers au cœur de ses collections permanentes d'art historique canadien, sous

2. *Art of This Land*, installations du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; de gauche à droite: Tom Thomson, *Spring Ice*, 1916; James Bay Cree, *Hood*, veloutine, perles de verre et coton, fin du XIX^e siècle (prêt du Glenbow Museum, Calgary); J. E. H. MacDonald, *Snowbound*, 1915.



le titre d'*Art of this Land* [L'art de cette terre; fig. 2]. Aucun geste analogue n'a jusqu'à présent été fait par la National Gallery of Art à Washington. En outre, une combinaison de facteurs propres à la politique culturelle des États-Unis – le système de musées nationaux – a abouti à l'ouverture en 2004 du Musée national des Indiens d'Amérique, une institution exclusivement consacrée à et administrée par des Indiens d'Amérique⁵. S'il est fallacieux d'isoler les approches canadiennes de l'histoire de l'art des approches américaines, il est également important de reconnaître le positionnement particulier des arts autochtones au Canada.

Depuis le milieu du ^{xx}^e siècle, les peuples autochtones canadiens ont redoublé d'effort pour inverser les modèles coloniaux de destitution de pouvoir par une série de plaidoyers légitimes, de contestations publiques et de négociations politiques. Ils ont obtenu le droit de vote en 1960 et ont mis fin en 1969 à la politique gouvernementale officielle d'assimilation dirigée⁶. En 1982 la souveraineté autochtone a été déclarée dans la constitution canadienne nouvellement remaniée et, au début des années 1990, un processus de traité fédéral-provincial a été rétabli en faveur de la négociation d'un grand nombre de terres ancestrales revendiquées par les communautés autochtones. De nouvelles formes d'autonomie ont été établies, principalement en Colombie-Britannique, par le règlement de 1997 portant sur la réclamation de terres Nisga'a, et dans l'Arctique de l'Est avec la création du territoire du Nunavut en 1999. En 2008, le gouvernement fédéral a formulé des excuses publiques concernant son oppressant système d'internat, a négocié une compensation financière pour ses victimes et a annoncé la formation d'une Commission vérité et réconciliation (CVR)⁷. Les deux dernières décennies ont aussi vu une série de violents affrontements entre activistes autochtones et forces de l'ordre, les plus frappants concernant les revendications de terres à Oka (Québec) en 1990 et à Caledonia (Ontario) en 2007, et les droits de pêche à Burnt Church, Nouveau-Brunswick en 1990. La population autochtone est aujourd'hui plus jeune, croît plus rapidement que la moyenne nationale et se révèle bien plus citadine que par le passé puisque plus de la moitié de celle-ci réside en ville. Le nombre d'étudiants autochtones diplômés des universités et des lycées est croissant et leur présence dans les écoles professionnelles d'art a grandi exponentiellement, alors qu'ils n'étaient qu'une poignée d'inscrits dans les années 1950-1960. Les artistes contemporains autochtones se sont organisés en deux groupes successifs et efficaces afin de faire pression sur des musées des beaux-arts en faveur de leur intégration, ainsi que sur les Conseils des arts pour des programmes de financement. La SCANA (Society of Canadian Artists of Native Ancestry), active de 1983 aux années 1990, a été remplacée en 2006 par le CCA (Collectif des conservateurs d'art autochtone), une organisation plus étendue qui s'est dotée d'un programme plus actif et varié.

La même période a vu se renouveler l'activisme politique autochtone et se développer une croissance dynamique au sein même des communautés diasporiques originaires d'autres pays que les traditionnelles Grande-Bretagne et France. L'ampleur de l'immigration à l'échelle mondiale a été suggérée par l'indice de développement humain de 2004, calculé par le programme des Nations Unies, qui évaluait la diversité ethnique des villes du monde par le nombre de leurs habitants nés dans des pays étrangers. Les cinq villes en tête étaient toutes situées en Amérique du Nord et deux, Toronto et Vancouver, au Canada⁸. Toronto était alors incontestablement la ville à la population la plus diversifiée du monde, avec 44 % de ses habitants nés dans quatre-vingt-dix pays différents, dont plus particulièrement la Chine, l'Italie, l'Inde, le Pakistan et les Caraïbes (Miami, qui venait au premier rang de ce palmarès avec 58 % de sa population nés à l'étranger, est en revanche plus homogène puisque ces immigrants viennent pratiquement tous de Cuba ou d'Amérique latine).

De bien des manières, l'activisme autochtone a ouvert la voie à la vaste politique multiculturelle initiée par le Premier ministre Pierre Trudeau dans les années 1970. Le multiculturalisme a depuis été officiellement adopté à divers niveaux du gouvernement et il est aujourd'hui largement accepté comme fondamentalement constitutif de l'identité nationale canadienne. Bien que des critiques culturelles aient plaidé de façon convaincante que le multiculturalisme officiel était une épée à double tranchant, ouvert à la cooptation comme outil de marginalisation, sa force symbolique et fondatrice est néanmoins indéniable⁹. Sous la nouvelle rubrique remaniée de

« diversité », le multiculturalisme guide de plus en plus la politique de financement des institutions culturelles et influe sur les productions culturelles de toutes les sortes. Imbriqué dans le concept préexistant de nation sous sa forme d'un mélange bi-culturel des traditions françaises et britanniques, le nouveau modèle de diversité ethnique au Canada et la présence renforcée des peuples amérindiens se sont combinés pour créer des formes de conscience publique uniques avec lesquelles l'histoire d'art, comme d'autres formes d'expression publique, doit elle-même s'articuler.

Comme cette introduction le suggère, les Ancien et Nouveau Mondes auxquels je me réfère dans le titre de cet article ne sont pas définis selon le système hiérarchique des continents et des peuples qui a guidé les histoires de l'art coloniales des années précédentes. Les aspects problématiques de ces discours ont été bien étudiés dans la littérature critique des dernières décennies. Nous savons que nous vivons tous dans des « terres ancestrales » et prenons part à de multiples traditions artistiques de plus en plus globales, même si nous sommes encore en train d'apprendre comment reconfigurer les récits d'art et d'histoire dont nous avons hérités pour refléter cette conscience. Les nouveaux mondes des pratiques de l'histoire de l'art au Canada que je veux maintenant examiner ont été façonnés aussi bien par l'activisme anticolonial que par les nouvelles démographies du Canada contemporain. Les impacts des nouvelles pratiques de la conservation participative, qui ont émergé des contestations anticoloniales amérindiennes des années 1980 et du début des années 1990, peuvent être illustrés par une exposition organisée en 2001 au Musée d'anthropologie de l'University of British Columbia. *The Spirit of Islam: Understanding Islam through Calligraphy* [L'esprit de l'Islam : comprendre l'Islam au travers de la calligraphie; fig. 3], qui n'a pas été développée, comme à l'habitude, en raison de la disponibilité d'une collection d'art islamique, mais en réponse à un besoin social formulé par les membres des communautés musulmanes de Vancouver : celui de non seulement familiariser le grand public avec les croyances islamiques au moyen de l'art, mais aussi de permettre aux musulmans de la région de Vancouver d'accéder à ce patrimoine artistique. La résonance de ce projet dans la diaspora islamique m'a été exprimée par une bénévole – une femme musulmane élevée au Canada – qui m'a dit avec beaucoup d'émotion, que grâce à l'exposition, elle avait eu pour la première fois la possibilité de « se voir » dans un musée canadien.

3. *The Spirit of Islam. Experiencing Islam through Calligraphy* (Vancouver, Museum of Anthropology de l'University of British Columbia, 2001-2002), page du site internet.

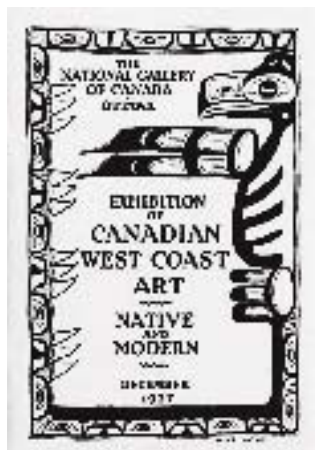


Cette remarque fait écho de façon saisissante à l'argument du philosophe Charles Taylor qui, dans son article influent, « The Politics of Recognition » [« La politique de reconnaissance »], identifie un changement majeur dans le discours anglo-américain sur les droits. Taylor soutient que la conception des droits, jusqu'alors vus comme légaux et individuels, a été étendue à une nouvelle dimension, celle d'être reconnu comme authentique dans son propre mode de vie. « Dans le cas de la politique de la différence », écrit-il, « nous pourrions aussi déclarer qu'un potentiel universel est à sa base, à savoir, le potentiel pour former et définir l'identité propre, en tant qu'individu et aussi en tant que culture »¹⁰. Parce qu'ils contribuent à la légitimation et à la communication publiques d'identités, les musées et l'art sont impliqués dans les processus de reconnaissance et ils deviennent aussi, occasionnellement, des lieux de protestation et de contestation.

Cadres disciplinaires et institutionnels

Au sein du milieu scientifique, les historiens de l'art sont les nouveaux venus dans cette étude des arts premiers nord-américains et les premiers postes et cours universitaires dévolus aux arts indigènes dans les départements d'histoire de l'art ne datent que d'une trentaine d'années environ. La documentation historique sur laquelle les historiens de l'art s'appuient est donc un corpus rédigé par des anthropologues. Et encore, les différences d'approche ont tendance à être exagérées. Comme nombre de récents colloques et publications l'ont montré, leurs disciplines ont toutes deux été formées durant la seconde moitié du XIX^e siècle sur une base de présomptions communes telles que la marche vers le progrès de l'histoire humaine, les hiérarchies de cultures mondiales et le critère de valeur esthétique. Elles ont aussi en commun, comme l'a souligné Carlo Ginzburg, une série de méthodes comparatives et de connaissance fondées sur l'étude de l'histoire naturelle¹¹. Jusque très récemment, la littérature en anthropologie comme en histoire de l'art avait été influencée par les perspectives évolutionnistes et par le concept essentialiste d'authenticité. En anthropologie, ces doctrines ont engendré le projet d'anthropologie de sauvetage, dont le but était de rassembler et de documenter les arts traditionnels et les modes de vie de peuples condamnés à disparaître sous le poids d'une modernité occidentale prééminente. Les peuples autochtones canadiens ont été classifiés comme primitifs au même titre que d'autres peuples indigènes et leurs arts ont été présentés non pas comme soumis au changement historique mais placés dans un mode atemporel, dans un temps passé imaginé que Johannes Fabian a qualifié de « présent ethnographique »¹². Les intérêts classiques de l'historien de l'art pour les problèmes de créativité individuelle, d'influence et de transformation ont abouti à un paradigme altéré d'authenticité revalorisant l'hybride et l'original, par opposition au typologique et au générique. Comme le suggère ma citation d'ouverture, un élément clé du travail en histoire de l'art a été d'insister sur l'historicité des arts indigènes, de les extraire d'un passé figé pour les réintroduire dans le cours de l'histoire. Les anthropologues contemporains ont, bien sûr, rejeté le paradigme du sauvetage et un nombre croissant d'entre eux s'engagent dans des études historiques des formes d'art. Comme je l'ai soutenu ailleurs, les études anthropologiques contemporaines ont toujours tendance à différer de celles des historiens de l'art dans leur approche synchrone et leur dépendance vis-à-vis des méthodes de travail sur le terrain¹³.

De telles différences, cependant, peuvent facilement être exagérées et une grande partie du travail contemporain des anthropologues sur les arts indigènes n'est pas différenciable de celui des historiens de l'art. Les chercheurs de ces deux sciences se positionnent de plus en plus dans les champs interdisciplinaires étendus des *visual studies*, de l'anthropologie visuelle et de l'anthropologie de l'art, comme le montrent les formations pluridisciplinaires d'un certain nombre de spécialistes canadiens des arts indigènes. Charlotte Townsend-Gault, du Department of Art History, Visual Art, and Theory de l'University of British Columbia, est titulaire d'un doctorat d'anthropologie; Normand Vorano, conservateur de l'art inuit contemporain au Musée canadien des civilisations, a un doctorat de *visual studies*; Sherry Farrell-Racette, une chercheuse métisse du programme d'histoire de l'art de la Concordia University, possède un doctorat d'études interdisciplinaires mené sous la direction d'un ethno-historien. Les spécialistes, au travers de l'une ou de l'autre discipline, partagent un projet commun: repositionner les œuvres des artistes autochtones, à la fois passées et présentes, comme les expressions matérielles portant les traces des pensées de l'homme, de ses manières d'agir et d'« être-au-monde ». Pour l'art du passé, où la documentation est communément limitée ou inexistante, une telle approche peut compléter les informations produites par la mémoire indigène et les traditions orales, et rectifier les textes écrits par des « outsiders », des étrangers qui ne peuvent en avoir qu'une approche extérieure.



4. *Exhibition of Canadian West Coast Art*, Ottawa, 1927 : a. vue de l'exposition ; b. couverture du catalogue.



Le musée et l'université : histoire de l'art et pratiques muséales

Dans la phase de construction de la nation du début du xx^e siècle comme dans la période, plus récente, de politique identitaire et de contestation anti-coloniale, les musées canadiens et les galeries d'art ont été des lieux cruciaux dans l'élaboration des représentations publiques et scientifiques de l'amerindianité. Les projets de conservation tout autant que les monographies universitaires se sont dégagés de l'emprise exclusive de la définition traditionnelle européenne de l'art. L'histoire des approches des arts indigènes au Canada peut donc être plus efficacement retracée au travers d'une série d'expositions qui ont fait date et de leurs catalogues que par le biais de monographies ou d'articles érudits. Ce processus commencerait avec *Exhibition of Canadian West Coast Art – Native and Modern* [Exposition d'art canadien de la côte Ouest – natif et moderne] au Musée des beaux-arts du Canada (1927 ; fig. 4)¹⁴. Co-organisée avec Marius Barbeau, anthropologue au Musée national du Canada, l'exposition présentait une sélection de sculptures historiques de la côte Nord-Ouest et des tissages comme objets d'art plutôt que comme spécimens ethnographiques et les juxtaposait à des peintures modernes d'artistes colons en vue : Emily Carr et les membres du Groupe des Sept (un groupe d'artistes qui représentèrent le paysage du nord canadien après la Première Guerre Mondiale). Le court texte de Barbeau a un ton commémoratif

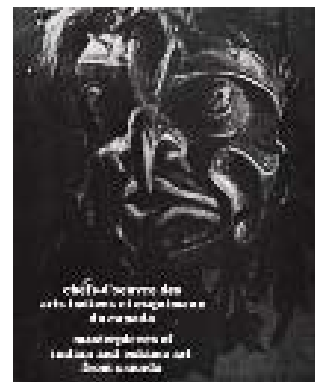
5. Pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67, 1967, Montréal, Exposition universelle.



emprunt de nostalgie, et entièrement écrit au passé. « Leurs artistes les plus accomplis ont laissé des œuvres d'art qui comptent parmi les créations remarquables de l'humanité dans la sphère de la beauté plastique ou décorative », écrit-il au sujet des sculptures et tissages de la partie septentrionale de la côte Nord-Ouest. Son dessin était aussi implacablement nationaliste – « cet art aborigène [...] est véritablement canadien dans son inspiration. Il a entièrement surgi du sol et de la mer vers l'intérieur de nos frontières nationales »¹⁵. L'exposition traitait

ces échantillons d'art historique de la côte Nord-Ouest comme des signes avant-coureurs du travail moderne des artistes colons, plutôt que comme des formes d'art dont la viabilité demeurerait entière au présent. Frances Slaney a récemment soutenu que Barbeau, influencé par Henri Bergson depuis ses études à Paris, a cru que la tâche des artistes colons était « d'injecter l'âme des cultures indigènes et populaires dans l'ensemble de l'histoire de l'art moderne canadienne »¹⁶.

Dans les décennies du milieu du xx^e siècle, le Musée des beaux-arts a continué à exposer des exemples d'art autochtone historique dans une série d'expositions-dossiers, les positionnant successivement comme précurseurs et précédents destinés à être remplacés par les arts d'une société de colons triomphante¹⁷. Dans les années 1960, de pair avec la politique activiste évoquée précédemment, l'intérêt pour l'art amérindien contemporain a commencé à prendre son essor. Trois expositions majeures organisées vers la fin de cette décennie illustrent cette tendance et sa forte rupture avec l'idée de fixer l'authenticité indigène dans le passé, bien qu'à d'autres égards elles restent ancrées dans le paradigme de reconnaissance envers l'art primitif. *Arts of the Raven* [Arts de la corneille] de la Vancouver Art Gallery présentait en 1967 le travail de sculpteurs contemporains tel l'artiste haida Bill Reid à côté de sculptures historiques de la côte Nord-Ouest. La même année, à l'Exposition universelle de Montréal (Expo 67), une exposition d'art indigène contemporain – résultat d'une commande passée pour la circonstance à travers tout le pays – était présentée sur le mur extérieur du pavillon des Indiens du Canada (fig. 5). Elle comprenait des compositions murales et des peintures qui alliaient des styles et des médiums modernes avec les thématiques indigènes du peintre pionnier anishinaabe Norval Morrisseau, du peintre abstrait Alex Janvier, de l'activiste politique nuu-chah-nulth et de l'écrivain George Clutesi¹⁸. L'intérieur de Pavillon, également révisionniste, présentait la première exposition proposant une critique profonde des récits historiques et des pratiques muséologiques canadiens. Deux ans plus tard, en 1969, le Musée des beaux-arts organisait *Masterpieces of Indian and Eskimo Art. Canadian Native Art* [Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux. Art autochtone du Canada], une exposition présentant les arts indigènes historiques de tout le Canada, montrés dans un « cube blanc », celui de l'espace de la galerie d'art (fig. 6). L'impulsion initiale de l'exposition venait des



6 *Masterpieces of Indian and Eskimo Art. Canadian Native Art* (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1969): a. vue de l'exposition; b. couverture du catalogue.

7. *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* (Calgary, The Glenbow Museum, 1988): vue de l'exposition avec l'installation des masques de la côte Nord-Ouest.

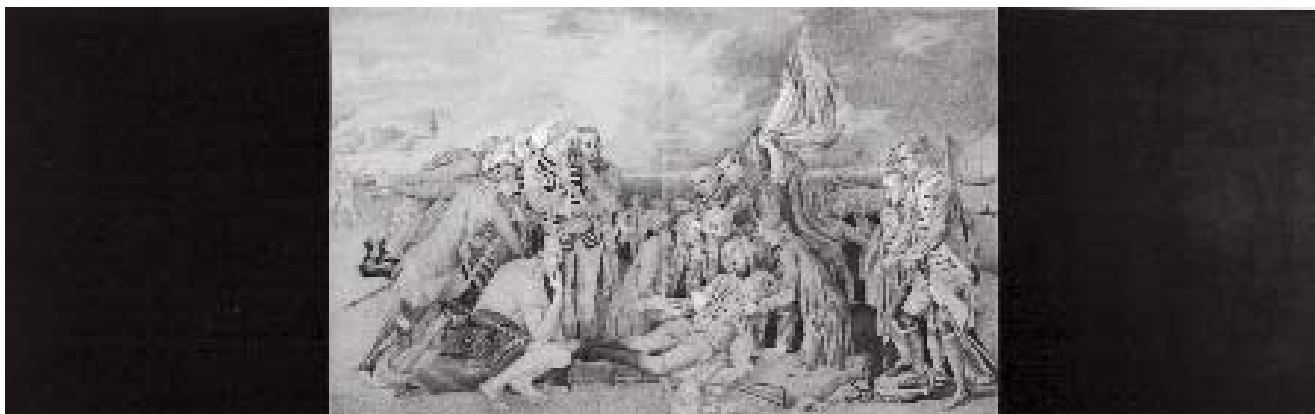


Amis du Musée de l'Homme à Paris, où s'était tenue l'exposition en 1968. L'engagement renouvelé des ethnologues du National Museum of Man (actuel Musée canadien des civilisations, Gatineau) mettait en évidence les changements d'attitude apparus en quarante ans, depuis l'*Exhibition of Canadian West Coast Arts* du Musée des beaux-arts du Canada de 1927. L'art indigène contemporain était promu et célébré comme canadien par essence¹⁹. Dès lors, il ne fut plus considéré comme le premier chapitre de l'histoire de l'art canadien, mais comme le subsumant.

Bien loin du ton de célébration de ces expositions des années 1960, *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* [Chants de l'esprit: les traditions artistiques des premiers peuples du Canada], une exposition-démonstration d'art indigène historique organisée par le Musée Glenbow pour les Jeux olympiques d'hiver de Calgary de 1988 (fig. 7), a provoqué un boycott amplement médiatisé ainsi qu'un affrontement mémorable, avec d'un côté des protestataires rassemblés autour d'une nation indienne de l'Alberta, dont la revendication des terres avait été honteusement ignorée par le gouvernement pendant quarante ans, et de l'autre les défenseurs du droit du musée à exercer la liberté intellectuelle dans son choix de sujets d'exposition et ses approches de conservation; mais les débats s'élargirent rapidement jusqu'à inclure de nouveaux types de problèmes²⁰. Cette confrontation fut suivie une année plus tard par un boycott et une contestation – tout autant facteurs de dissension – d'*Into the Heart of Africa* [Au cœur de l'Afrique], une exposition d'art africain qui avait pour intention de révéler les origines coloniales des collections africaines du Musée royal de l'Ontario²¹. Ces épisodes ont stimulé une ère de changement profond encore en cours, non seulement dans les musées canadiens, mais aussi dans la pratique de l'histoire de l'art. Le boycott de *The Spirit Sings* a engendré la formation d'un Groupe de travail national sur les musées et les Premières Nations. Son rapport, publié en 1992, faisait des recommandations générales préconisant l'accès des peuples indigènes aux collections muséales, la prise en compte du point de vue indigène dans l'interprétation, et le rapatriement, ce qui influença les activités postérieures des musées canadiens et des organismes publics de financement des arts²².

Le principe de partenariat mis en avant a incité les musées d'anthropologie à adopter de nouvelles pratiques de conservation et de recherche participatives, dans lesquelles le pouvoir est partagé entre des membres des communautés autochtones et des professionnels des musées. Pendant les quinze années qui ont suivi, les musées des beaux-arts ont également travaillé plus étroitement avec des conservateurs autochtones, ceux-ci faisant aussi bien partie du personnel permanent que venant en résidence en tant que chercheurs autochtones invités grâce au financement du Conseil des Arts du Canada.

Ce changement spectaculaire dans la pratique des musées a été inauguré par deux expositions « jalons » d'art autochtone réalisées en 1992, date du 500^e anniversaire de la première traversée de Christophe Colomb jusqu'à l'Amérique. Dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery* [Terre, esprit, pouvoir: les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada] et *Indigena: Perspectives of Indigenous People on Five Hundred Years* [Indigena: perspectives des peuples autochtones, cinq cents ans après], les conservateurs autochtones ont joué un rôle de premier plan et ont mis à la disposition des artistes autochtones les espaces des deux plus grands musées pour en faire des lieux de contestation et des instances d'évolution. Les artistes participants ont développé des critiques complètes des histoires nationales d'oppression, de dépossession et de concepts imposés d'identité, affirmé la survie indigène ainsi que les droits à l'expression, à la réparation et à la terre, et défié les tropes de disparition ainsi que les idées d'authenticité essentialistes²³.



Canonicité et historicité: du *Kanata* de Robert Houle à *The Academy* de Kent Monkman

La façon dont des artistes autochtones contemporains ont utilisé des récits d'histoire de l'art comme analogues de récits historiques plus complets peut être démontrée par une brève discussion portant sur deux œuvres acquises par deux des plus grands et des plus influents musées d'art du Canada. La genèse de *Kanata* (1992 ; fig. 8), par l'artiste saulteaux-ojibwa Robert Houle, remonte à la première rencontre de l'artiste avec *La mort du général Wolfe* par Benjamin West (1770), une des pièces maîtresses de la collection du Musée national des beaux-arts et image iconique de l'histoire de l'art canadienne. De manière significative, cette rencontre a eu lieu lorsque Houle, de passage à Ottawa en 1968 pour participer à la manifestation contre l'assimilationnisme prôné dans le *Livre Blanc sur la politique indienne* (1968) du gouvernement Trudeau, visitait le Musée national. *Kanata* reproduit l'œuvre occidentale en grisaille, à l'exception de la figure de l'observateur amérindien, peinte en couleurs. Houle encadre la scène par deux grands panneaux peints, l'un de bleu, l'autre de rouge, qui font référence aux colonisateurs, les assiégés français aussi bien que les vainqueurs anglais, et à la *Voice of Fire* de Barnett Newman (1967), une œuvre que le Musée national avait acquise en 1989 au beau milieu d'une grande controverse et qui était la peinture la plus regardée du musée à l'époque de l'installation de *Kanata* sur les cimaises. Lorsque le Musée national expose *Kanata* à côté de *La mort du Général Wolfe*, cela sert à la fois de rectificatif et de contrepoint critique à la position marginale de l'autochtone dans la peinture de West. En même temps, cependant, le travail de Houle rend hommage à Barnett Newman, un de ses mentors artistiques. Acheté par le Musée national en 1992, *Kanata* est devenu une icône du mouvement postcolonial canadien²⁴.

Les nouvelles galeries thématiques d'art canadien, ouvertes en novembre 2008 dans l'extension de l'Art Gallery of Ontario (AGO) dessinée par Frank Gehry, constituent l'un des apports les plus récents au paysage postcolonial. Tout comme dans *Art of This Land* du Musée national, l'art historique et contemporain indigène est intégré au sein des installations de peinture et sculpture des colons. Les groupes thématiques de l'AGO rompent avec la chronologie linéaire standard, présentant l'art canadien selon trois thèmes généraux: pouvoir, mythe et mémoire. La galerie consacrée au pouvoir est organisée autour d'une peinture de grand format réalisée par l'artiste cri Kent Monkman, commandée pour les nouvelles installations de Gerald McMaster, conservateur cri des Plaines en charge de l'art canadien. *The Academy* de Monkman (2008 ; fig. 9) est une grande toile dense et chargée qui dresse une vision des relations de pouvoir indigène/colon par une évocation des histoires de l'art rivales. Une représentation du *Laocoon*, figuré sous la forme d'un groupe

8. Robert Houle, *Kanata*, 1992, Toronto, Musée des beaux-arts du Canada.



9. Kent Monkman, *The Academy*, 2008, Toronto, Art Gallery of Ontario.

de personnages vivants, est placée au centre d'une loge mandan – une composition qui fait référence à une célèbre peinture du XIX^e siècle de George Catlin (*Interior View of the Medicine Lodge, Mandan O-kee-pa Ceremony*, 1832, Washington, Smithsonian American Art Museum). Cette image centrale se dresse comme une icône des traditions artistiques occidentales qui ont historiquement contrôlé la production artistique au Canada, mais son placement la redéfinit comme une intrusion dans l'espace indigène. Monkman peuple la scène d'un déploiement d'indigènes disposés en cercle ainsi que de figures de colons et d'artefacts indigènes. Un mâtotémique modèle, un pot pueblo et d'autres objets sont éparpillés, formant une évocation de la décontextualisation radicale des arts indigènes qui a résulté de leur collecte et re-catégorisation en tant qu'« art » et « artefact ».

Contrairement à Houle, Monkman ne rend pas un hommage artistique à un occidental mais à un moderniste indigène, le peintre pionnier anishinaabe Norval Morrisseau. Sur le côté droit de la toile, un artiste portant un manteau peint cri est assis à son chevalet, dos au spectateur. Sur le chevalet est posé un autoportrait bien connu de Morrisseau dans lequel l'artiste paraît torturé par des serpents, une image qui établit un parallèle (probablement inconscient) avec le *Laocoon*; le visage du peintre, vu dans un miroir, est celui de Monkman. *The Academy* domine et organise la pièce, contrôlant sa méditation sur le pouvoir et nous faisant voir d'une perspective indigène les autres objets d'art exposés. Ceux-ci incluent une statue XIX^e siècle de Vierge à l'Enfant du Québec, un couple de portraits de bourgeois à l'huile, une peinture de Morrisseau et des objets indigènes de même nature que ceux de la peinture de Monkman.

Comme l'écrit la critique d'art du *Globe and Mail* de Toronto, l'aménagement muséographique de McMaster nous incite à nous questionner sur la manière dont les galeries

d'art, telle l'AGO, nous ont donné à voir auparavant non seulement les arts indigènes, mais aussi les arts coloniaux. Les installations, écrit-elle, expriment « un sentiment puissant de mission : le besoin de rendre compte de l'histoire sans en faire un récit directeur, mais plutôt en laissant de la place pour un doute fécond et de multiples angles d'approche. Le visiteur doit naviguer entre des visions adverses et en dégager du sens ». Elle note qu'un Arbre de la Paix perlé du début du ^{xx}e siècle au sein de la galerie « Mythe » « fournit un rectificatif pénétrant, éclairant [...] à une pièce consacrée à l'identité canadienne naissante. On voit soudainement, à partir de la perspective indigène, le Blanc comme exotique »²⁵.

Art of This Land, au Musée national, tout comme les nouvelles installations canadiennes de l'Art Gallery of Ontario (AGO), se détournent des modes de présentation ségrégatifs des expositions antérieures pour aller vers davantage de dialogue et d'ouverture entre les cultures. Cependant, par d'autres aspects, ces expérimentations restent problématiques. Certes, ces nouveaux aménagements ont franchi de très importantes étapes : reconnaître les traditions visuelles autochtones comme « canadiennes », célébrer leur survie et leur contemporanéité, valider le changement et l'hybridité et – dans le cas de l'AGO – défier les récits historiques des colons ; mais la muséographie continue à oblitérer la différence ontologique, les modes d'expression multi-sensoriels et synesthétiques, ainsi que les conceptions holistiques indigènes qui caractérisent les formes traditionnelles de l'art autochtone. Dans les deux musées, des masques aborigènes, des couvertures, des vêtements perlés et des souvenirs en écorce de bouleau brodée sont directement insérés dans la catégorie « art canadien », réduisant ainsi les particularités locales à une nationalité partagée par le biais de qualités présumées communes de pureté formelle et d'habileté. Les deux projets ont laissé en place les critères esthétiques et les récits historiques occidentaux tout comme les tendances des musées d'art à privilégier le visuel.

C'est peut-être là que le fossé entre l'histoire de l'art et la muséologie commence à se creuser : au vu des récents travaux dans nombre de disciplines, les objets indigènes historiques résistent aux tendances à l'universalisme et à l'esthétisme du primitivisme moderniste²⁶. Dans un article important paru au début des années 1990, moment où la contestation indigène à l'encontre des musées canadiens passait à la vitesse supérieure, la regrettée historienne mohawk Deborah Doxtator écrivait :

« La mise en valeur de ces objets – de beaux paniers, cuillers et vêtements, par exemple – qui, pour la société occidentale, est une marque de culture, en dit bien plus sur l'esthétique et les valeurs euro-canadiennes que sur les vues culturelles des personnes qui ont réalisé ces objets. Une telle exposition, d'un point de vue autochtone, ignore complètement les valeurs de base et les principes culturels que l'objet représente »²⁷.

Au musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, les juxtapositions d'objets occidentaux et autochtones au sein des nouvelles installations canadiennes sont inégales, dialoguant parfois directement les unes les autres, et semblant d'autres fois exister dans des univers parallèles mais séparés. À l'Art Gallery of Ontario, les liens entre art indigène et art colon sont plus fermement établis, mais, parce qu'ils ont tous été choisis pour illustrer les thèmes retenus par l'équipe de conservation, ils disposent de moins d'espace encore pour s'exprimer. Cécuméniques et discursifs, ces thèmes sont destinés à mettre en relief les rapports tendus et les points de contact qui apparaissent dans les face à face interculturels et coloniaux, et non à éclairer les cultures d'origine ni les systèmes de valeur des peuples originels. Comme le fait remarquer Anne Whitelaw dans sa critique d'*Art of this Land* : « En effaçant les éléments qui situent les objets dans le contexte de cultures vécues spécifiques et diverses, en mettant l'accent, par des stratégies d'exposition, sur une rhétorique visuelle qui trouve plus facilement sa place dans le discours esthétique du musée, on peut octroyer les attributs de l'art aux objets autochtones et les incorporer plus aisément dans le discours

de l'histoire de l'art, avec tout le prestige que confère une telle inclusion »²⁸. Comme elle l'affirme également, nous commençons à peine à admettre, avec les obligations plus profondes imposées par l'intégration, la reconnaissance du fait que « toutes les sociétés autochtones ont leurs propres systèmes complexes, qui méritent d'être reconnus et célébrés avec le même sérieux intellectuel que les objets de beaux-arts occidentaux »²⁹.

L'indigénéité comme altérité

La muséographie prévue pour un nouveau musée national qui reste à construire, le Musée du portrait du Canada, tentera de prendre à bras-le-corps aussi bien la question de l'altérité culturelle que celle des points de contact entre les cultures. Bien que l'intention du gouvernement fédéral de créer un bâtiment permanent pour ce musée ait été suspendue à l'automne 2008, les questions soulevées lors de l'élaboration de son programme de conservation – qui incluait une consultation d'experts autochtones – illustrent mieux encore les problèmes qui surgissent lorsque nous essayons de traduire les genres occidentaux et indigènes – dans ce cas, la peinture de portrait. Dans les installations permanentes du Musée consacrées aux arts autochtones, pour lesquelles j'ai collaboré en tant que conservatrice invitée, seront présentés des portraits d'autochtones exécutés par des artistes non-autochtones, ainsi que des objets réalisés par des artistes autochtones qui peuvent être attribués au genre du portrait.

Cette volonté de cohabitation dans une galerie de portraits pose une série particulière de défis. D'une part, la majorité des portraits européens d'autochtones – qui sont pour la plupart postérieurs au dernier tiers du XIX^e siècle – ont été réalisés par des artistes amateurs et influencés par le lieu commun du bon sauvage ou du sauvage avili. D'autre part, insérer des « portraits » dans le corpus de l'histoire de l'art autochtone est problématique pour deux raisons. D'abord, bien que les représentations anthropomorphiques de têtes et de visages existent dans l'art autochtone, celles-ci n'ont généralement pas de ressemblances avec des individus en particulier. Les représentations identitaires visuelles les plus significatives dans ces traditions sont plutôt collectives et figurent bien plus souvent des identités transgénérationnelles, tels les noms hérités, les titres ou les clans, sous l'apparence d'êtres ancestraux qui lient le peuple à des lieux particuliers et sont rarement dépeints comme humains. En outre, elles sont de plus en plus fréquemment utilisées par les peuples autochtones contemporains dans cette période de revendication très forte des terres et de reconquête sur le colonialisme. La seconde difficulté est la traduction de la notion occidentale de « portrait » dans les traditions expressives autochtones; les images visuelles et les objets matériels qui désignent ces clans et groupes de parents ne sont pas indépendants comme des représentations graphiques ou plastiques, mais acquièrent du sens lorsqu'ils sont accompagnés de chants, de danses et de récits oraux qui constituent le lieu premier de *manifestation* de l'identité.

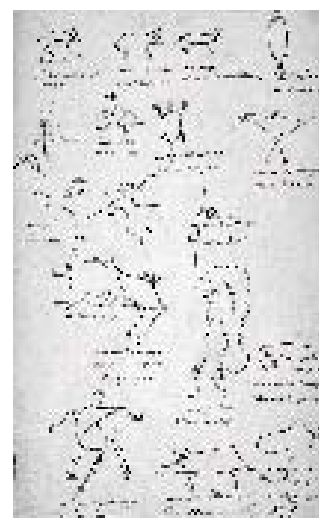
Une série d'exemples européens et autochtones de l'Est canadien illustre ces concepts contrastés de portrait. À Montréal en 1701, les représentants coloniaux français et ceux de presque quarante nations amérindiennes ont signé un traité connu sous le nom de Grande Paix de Montréal. Les Français ont scellé l'accord dans un document sur lequel ils ont apposé leur signature, ainsi que par le biais de ceintures tissées de perles de coquillages, ou wampum, qu'ils ont offertes aux représentants autochtones. En retour, ces derniers ont validé le traité en acceptant et en conservant les ceintures avec le souvenir des accords précis qu'ils ont entérinés. De plus, chacun des trente-neuf chefs autochtones a dessiné au bas du traité son *dodem* [pictogramme] – motif graphique figurant un animal, une plante ou un être anthropomorphique du corps duquel émerge l'ancêtre originel, et par qui lui et son groupe familial sont restés liés à un lieu et une formation géographique particuliers (fig. 10). Ces images *dodem* ont été dédaigneusement considérées comme les

« marques » grossières ou les pictogrammes de personnes illettrées. Cependant, les recherches récentes menées par Heidi Bohaker et Darlene Johnston ont démontré de manière convaincante que ces symboles graphiques sont les clés d'un système de communication complet, s'exprimant principalement dans un riche langage métaphorique, à travers le discours cérémoniel, le chant et le récit oral³⁰. De fait, l'aspect le plus important et le plus essentiel de l'identité d'une personne n'était pas visible dans la ressemblance fugace liée à un moment donné, mais plutôt dans le récit transmis de génération en génération, reliant les morts, les vivants et les êtres encore à naître. Un véritable « portrait », dans l'approche qu'en ont les autochtones, est à la fois trans-temporel et collectif. Dans son ouvrage *Comparing Mythologies*, l'écrivain cri Tomson Highway a exprimé cette manière de penser le temps, l'espace et l'individu dans une simultanéité spatiale et temporelle :

« L'existence dans l'univers est simplement un cercle infini de naissance, de vie et de mort et de renaissance, de vie et de mort et de renaissance, de vie et de mort pour que ceux qui ont vécu avant nous – nos mères, nos grands-mères, nos arrière-grands-mères, ces enfants des nôtres qui sont morts, ces êtres aimés – vivent ici avec nous, encore aujourd'hui, dans l'air que nous respirons, dans le miroitement d'une feuille sur ce vieux chêne, dans ce rayon de soleil qui traverse votre fenêtre et tombe sur votre poignet. Ils sont ICI »³¹.

Lorsqu'un des signataires de la Grande Paix de Montréal inscrivait son *dodém* sur le papier ou le montrait sous forme tissée, gravée ou peinte, il ne niait certes pas l'existence de l'individualité mais affirmait la plus grande importance et pertinence des formes d'identité collectives et continues.

La signification du portrait européen est, bien sûr, opposée, comme le montre la série de portraits des quatre chefs iroquois (rapidement appelés « rois ») qui vinrent à Londres en 1710, neuf ans après la Grande Paix de Montréal, adresser une pétition à la reine Anne pour l'envoi de missionnaires et d'une aide miliaire contre les Français. La reine a commandé ces tableaux au peintre hollandais John Verelst et a fait représenter ces Quatre Rois vêtus d'habits raffinés (fig. 11). De tels portraits européens, Shearer West l'écrit, « ne sont pas simplement des images ressemblantes, mais des œuvres d'art qui engagent les notions d'identité [...] qui peuvent englober le caractère, la personnalité, la position sociale, les relations, la profession, l'âge et le sexe du sujet représenté »³². Par conséquent, Verelst reproduit non seulement les caractéristiques faciales et tatouages complexes de ses sujets, mais aussi les vêtements raffinés et accessoires exotiques qui indiquent leur richesse et leur statut, et les ceintures wampum, tomahawks et armes à feu qui les identifient dans leurs rôles de diplomates étrangers, de guerriers et d'alliés militaires. Cependant, point crucial, je soutiendrai que les portraits portent aussi les traces des



10. Dodém [pictogrammes] des nations signataires du Traité de La Grande Paix de Montréal, (copie du document de 1701).

11. John Verelst, *Les quatre rois iroquois*, vers 1710, Ottawa, Bibliothèque et Archives nationales du Canada/Musée du portrait du Canada : a. Tee Yee Neen Ho Ga Row « Empereur des Six Nations » ; b. Ho Nee Yeath Taw No Row « Roi des Nations Generethgarich » ; c. Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow « Roi des Maquas » ; d. Etow Oh Koam « Roi de la Nation de la Rivière ».





12. Sydney Prior Hall, *Portrait d'Osoop*, 1881, Ottawa, Archives nationales du Canada.

interventions directes des chefs amérindiens dans leur manière de se faire portraiturer. On peut voir, à l'arrière-plan inférieur de chaque portrait, une représentation sommaire d'un animal totémique – loup, tortue, ours. Des exégèses maladroites y ont vu la preuve qu'ils avaient été peints à partir de descriptions verbales plutôt que de prototypes connus. Il semble plus probable qu'ils aient été inclus à la demande express des portraiturés, pour lesquels ils auraient été les marqueurs essentiels de l'identité.

Soutenir cette affirmation avec plus de détail nécessiterait une discussion plus longue qu'il n'est envisageable ici. Aussi, préférerais-je présenter un dernier cas qui, bien qu'éloigné de ces exemples du début du XVIII^e siècle, est néanmoins incontestablement lié aux mêmes traditions. En 1881, le marquis de Lorne, gouverneur général du Canada, a fait un voyage officiel dans les Prairies canadiennes. Sydney Prior Hall, un artiste professionnel employé par les hebdomadaires illustrés, faisait partie du groupe des officiels l'accompagnant et fit de nombreux croquis sur le vif. Il a saisi ainsi les portraits des chefs saulsteaux-ojibwa qui se sont adressés au gouverneur général à Manitoba, dont Osoop dans une vue de trois quarts (fig. 12). Dans l'angle inférieur droit du portrait prend place le dessin d'un élan suivi d'une inscription de Hall: «Osoop (Back Fat) Sa Marque». Au revers de la feuille, une note précise qu'Osoop était «Le combattant principal en effet de cette/branche des Indiens Salteaux. Il est aussi leur meilleur/orateur et s'est distingué par un discours éloquent [...] sa cape de castor avec la queue/pendant le long du cou. il a donné à son Excellence./Le contour d'un élan dessiné avec/beaucoup de difficulté par lui-même est son totem et se trouve être le même/que celui de Waywaysacapo – aussi un Indien Salteaux»³³. Avec cet exemple, nous pouvons faire un saut en avant, à l'époque de Robert Houle, artiste saulsteaux-ojibwa qui, un siècle plus tard, réinterpréta *La mort du général Wolfe* par un recadrage focalisé sur le guerrier indien; et également en arrière, en retournant au *dodém* avec lequel un autre chef saulsteaux a signé la Grande Paix de Montréal. De plus, la chemise finement ornementée qu'Osoop offrit au gouverneur général – maintenant dans les collections du British Museum – décrit aussi une sorte de réciprocité avec les vêtements raffinés que la reine Anne offrit aux Quatre Rois.

L'exemple du Musée du portrait permet de mettre en évidence les transformations les plus significatives qui bousculent les hiérarchies traditionnelles de l'histoire de l'art occidentale, non seulement dans les projets de conservation et de muséologie, mais aussi dans les pratiques du discours. On déconstruit la hiérarchie constitutive des beaux-arts et des arts appliqués afin d'incorporer des médiums (comme le textile, la vannerie, ...) et des genres tels que l'art des souvenirs, qui constituent des formes d'art importantes pour les peuples indigènes, mais qui ne rentrent pas dans les conventions de l'art occidental. Un deuxième changement dans les critères de valeur réside dans le caractère toujours plus fondamental que les peuples autochtones accordent au pouvoir spirituel et à l'usage des objets, plus pertinent que les évaluations purement formelle ou esthétique. Troisièmement, les historiens de l'art doivent accepter des restrictions à leur liberté traditionnelle d'enquête quand un objet de musée a été identifié par le peuple indigène comme sacré ou sensible. Certains masques clés, comme les masques de «faux visage» onkwehonwe (iroquois) et les masques swaixwe salish, abondamment reproduits dans *La voie des masques* de Claude Lévi-Strauss, ne peuvent plus être montrés ou photographiés pour publication, bien qu'ils soient depuis de nombreuses années les pièces maîtresses d'expositions majeures et de leurs catalogues. Plus significatif encore: la démarche holistique à l'égard des différentes expressions culturelles élaborées par un peuple indigène – pour lequel une histoire, un chant ou une danse peuvent être plus précieux et porteurs de sens que le masque en tant qu'objet – est en train d'être davantage reconnue et prise en considération, bien que cette reconnaissance n'ait pas encore changé la nature du musée occidental en tant que «lieu et façon de voir».

Un but important de l'histoire d'art postcoloniale est le rétablissement de relations discursives comme celles-ci, dont les traces existent souvent exclusivement dans les œuvres d'art visuel. Mais un autre résultat de la recherche est de prendre conscience, autour de ces traces visuelles, de ce qui a été perdu. Nous ne pouvons plus entendre le discours solennel éloquent d'Osoop, de même que les chaînes du souvenir et du récit – portées par nombre de ceintures wampum offertes lors de la Grande Paix de Montréal, ou dans la main peinte de l'un des Quatre Rois – ont été rompues. Pourtant, même si de telles histoires de l'art particulières ne sont plus récupérables, les concepts qui les sous-tendaient ont survécu sous des formes fragmentaires. Ils sont actuellement en train d'être renforcés, ranimés et réinventés. Le but des modèles participatifs de recherche et de représentation est de permettre à ces concepts alternatifs d'enrichir les pratiques de l'enseignement, de l'écriture et de l'exposition. C'est un processus qui, dans son sens le plus complet, commence à peine au Canada. Si nous le suivons jusque dans sa conclusion logique, ce que Thomson Highway appelle « le système nerveux spirituel collectif » du Canada – notre mythologie – sera différent, en ce sens qu'il permettra à un plus grand nombre de ses habitants de se reconnaître dans le musée, la salle de classe et le livre.

1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Historicity>, accès le 2 décembre 2008.

2. Thomson Highway, *Comparing Mythologies* (Charles R. Bronfman lecture in Canadian studies), Ottawa, 2003, p. 26.

3. Des parties de cet article ont été originellement présentées lors de la session plénière de clôture du 31^e congrès du CIHA (Comité international d'histoire de l'art) qui s'est tenu à Montréal en août 2008.

4. J'utilise les termes « autochtone » ou « aborigène », « amérindien » et « premières nations » pour nommer les peuples indigènes du Canada, reflétant l'éventail de termes actuellement préférés par les peuples qui ont été historiquement mentionnés comme « Indiens », « Eskimos », et « Inuits ».

5. Voir Amy Lonetree, Amanda J. Cobb éd., *The National Museum of the American Indian: Critical Conversations*, Lincoln (NB), 2008.

6. Alain C. Cairns a soutenu que le retrait du *Livre blanc sur la politique indienne* de 1968 par le gouvernement en réponse à la vigoureuse opposition des autochtones peut être considéré comme la fin de l'assimilationnisme officiel. Voir Alan C. Cairns, *Citizens Plus: Aboriginal Peoples and the Canadian State*, Vancouver/Toronto, 2000, p. 51-3 et 65-70.

7. Ces actions suivent le rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones (RCAP [The Royal Commission on Aboriginal Peoples]) de 1996 et l'établissement antérieur de la fondation autochtone de guérison par le gouvernement fédéral (www.fadg.ca/).

8. Erin Conway-Smith, « Toronto second in proportion of foreign born », dans *The Globe and Mail*, 16 juillet 2004, p. A1.

9. Katherine Mitchell a montré que c'est seulement au milieu des années 1990 que les politiques fédérales ont commencé à soutenir de façon significative les initiatives culturelles des communautés ne relevant

pas de la dyade franco-anglaise. Voir Katherine Mitchell, « In Whose Interest? Transnationalism and the Production of Multiculturalism in Canada », dans Rob Nelson, Wimal Dissanayake éd., *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham/Londres, 1996, p. 219-254.

10. Charles Taylor, « The Politics of Recognition », dans Charles Taylor, Amy Gutmann éd., *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, 1994, p. 42 [trad. fr. : *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Paris, 1997] : « In the case of the politics of difference, we might also say that a universal potential is at its basis, namely, the potential for forming and defining one's own identity, as an individual, and also as a culture ».

11. Carlo Ginzburg, « Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method », dans *History Workshop Journal*, 9/1, 1980, p. 5-36 [trad. fr. : *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, 1989] ; concernant les relations entre anthropologie et histoire de l'art, voir Mariet Westermann éd., *Anthropologies of Art*, (colloque, 2003, Williamstown), New Haven, 2004 ; Thierry Dufrêne, Anne Christine Taylor éd., *Histoire de l'Art et Anthropologie*, (colloque, Paris, 2007), publication en cours.

12. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, (1983) 2002 ; trad. fr. : *Le temps et les autres : comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, 2006.

13. Ruth Phillips, « The Value of Disciplinary Difference: Art History and Anthropology at the Beginning of the Twenty-First Century », dans Westermann, 2004, cité n. 11, p. 242-259.

14. *Exhibition of Canadian West Coast Art*, Marius Barbeau éd., (cat. expo., Ottawa, Musée national des beaux-arts du Canada, 1927), Ottawa, 1927 ; *Exposition d'art canadien*, (cat. expo., Paris, Musée du Jeu de Paume, 1927), Paris, 1927. Pour une analyse

de l'exposition, voir Diana Nemiroff, «Modernism, Nationalism, and Beyond: A Critical History of Exhibitions of First Nations Art», dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Diana Nemiroff, Robert Houle, Charlotte Townsend-Gault éd., (cat. expo., Ottawa, Musée national des beaux-arts du Canada, 1992), Ottawa, 1992; trad. fr. : *Terre, esprit, pouvoir : les premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, 1992.

15. *Exhibition of Canadian West Coast Art*, 1927, cité n. 14, p. 3-4: «this aboriginal art [...] is truly Canadian in its inspiration. It has sprung up wholly from the soil and the sea within our national boundaries».

16. Frances Slaney, «Vitalism, museum anthropology, and Canadian painting: Barbeau's work with canonic artists», communication présentée à l'Institute for Comparative Studies in Literature, Art, and Culture, Carleton University, le 18 octobre, 2008.

17. Voir Jessica Hines, «*Art of this Land*» at the *National Gallery of Canada*, mémoire de master, School for Studies in Art and Culture: Art History, Carleton University, 2004.

18. Voir Sherry Brydon, «The Indians of Canada Pavilion at Expo '67», dans *American Indian Art Magazine* 22, 3, 1997, p. 54-57; Ruth B. Phillips, «Commemoration/ (De) Celebration: Super-Shows and the Decolonization of Canadian Museums, 1967-1992», dans Barbara Gabriel, Suzan Ilcan éd., *Postmodernism and the Ethical Subject*, Montréal, 2004, p. 99-124.

19. Pour d'importantes études sur l'usage des expositions d'art autochtone afin de promouvoir le Canada à l'étranger, voir : Leslie Dawn, *National Visions, National Blindness: Canadian Art and Identities in the 1920s*, Vancouver, 2006; Norman Vorano, *Inuit Art in the Qallinaat World: Modernism, Museums and the Popular Imaginary, 1949-1962*, thèse, département d'études visuelles et culturelles, Université de Rochester, 2007.

20. L'Association des musées canadiens a présenté ce débat dans un numéro spécial de *Muse* consacré aux musées et aux Premières Nations, VI/3, automne 1988.

21. Voir Shelley Ruth Butler, *Contested Representations: Revisiting «Into the Heart of Africa»*, Peterborough (ON), 2007.

22. *Turning the Page, The Report of the Task Force on Museums and First Peoples*, Ottawa, 1992.

23. Voir Gerald McMaster, Lee-Ann Martin, *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, Vancouver, 1992; *Land/Spirit/Power*, 1992, cité n. 9. Voir aussi Lynda Jessup, Shannon Bagg éd., *On Aboriginal Representation in the Gallery (Canadian Ethnology Service Paper; 135)*, Hull, 2002.

24. Voir Michael Bell éd., «*Kanata*»: *Robert Houle's Histories*, Ottawa, 1993.

25. Sarah Milroy, «Unmasking art's dazzling pleasures – and its complexities», dans *The Globe and Mail*, 15 novembre, 2008, p. R7.

26. Julie Cruikshank, «Imperfect Translations: Re-

thinking Objects of Ethnographic Collection», dans *Museum Anthropology*, 19/1, 1995, p. 25-38; Ruth Phillips, «Making Sense out/of the Visual: Aboriginal Presentations and Representations in Nineteenth Century Canada», dans *Art History*, 27/4, p. 593-615.

27. Deborah Doxtator, «The Implications of Canadian Nationalism for Aboriginal Cultural Autonomy», dans Joy Davis, Martin Segger, Lois Irvine éd., *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies: Proceedings (Directorate Paper; 8)*, (colloque, Victoria, 1994), Ottawa, 1996, p. 64.

28. Anne Whitelaw, «Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada», dans *Canadian Journal of Communication*, 2006, 31, p. 210 [version électronique : www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1775/1898] : «By erasing the elements that situate objects within the context of specific and diverse lived cultures and emphasizing through strategies of display a visual rhetoric that fits more easily within the aesthetic discourse of the museum, Aboriginal objects can be given the attributes of art and are more readily incorporated into the discourse of art history, with all the attendant status of such an inclusion».

29. *Ibid.* : «all Aboriginal societies have their own complex aesthetic systems, which deserve to be recognized and celebrated with the same intellectual seriousness as Western fine art objects».

30. Heidi Bohaker, «Nindoodemag: The Significance of Algonquian Kinship Networks in the Eastern Great Lakes Region, 1600-1701», dans *William and Mary Quarterly*, LXIII/1, janvier 2006, p. 23-52.

31. Tomson Highway, 2003, cité n. 2, p. 26 : «Existence in the universe is merely one endless circle of birth and life and death and re-birth and life and death and re-birth and life and death so that those who lived in times before us – our mothers, our grandmothers, our great-great-grandmothers, those children of ours who have died, those loved ones – they live here with us, still, today, in the very air we breathe, in the shimmer of a leaf on that old oak tree, in that slant of sunlight that falls in through your window and lands on your wrist. They are here».

32. Shearer West, *Portraiture*, New York/Oxford, 2004, p. 11 : «are not just likenesses, but works of art that engage with ideas of identity... [which] can encompass the character, personality, social standing, relationships, profession, age, and gender of the portrait subject».

33. «The head fighting man in fact of this/branch of the Saltaux Indians. He is also their best/speaker and distinguished himself by an eloquent speech... his cape of beaver with the tail/hanging down the neck. he gave to his Excellency./The outline intended for a moose drawn with/much difficulty by himself is his totem & is the same/as that of Waywaysacapo/also a Saltaux Indian».